anxa
88-B
10019

BIBLIOTHEK DER KUNST-GESCHICHTE

DIE LANDSCHAFT IN DER ANTIKEN KUNST

VON

A. SCHOBER

BAND 69

DIE LANDSCHAFT IN DER ANTIKEN KUNST

VON

ARNOLD SCHOBER

LEIPZIG

VERLAG VON E. A. SEEMANN

BIBLIOTHEK
DER KUNSTGESCHICHTE
HERAUSGEGEBEN VON HANS TIETZE

BAND 69

Copyright by E. A. Seemann, Leipzig 1923

Druck von Ernst Hedrich Nachf., Leipzig — Ätzungen von Kirstein & Co., Leipzig

Der Überschwang der kretisch-mykenischen Kunst mit seiner leidenschaftlichen und unbefangenen Hingabe an die Natur, dem blitzartigen Erfassen des flüchtigsten Eindrucks war verrauscht. Der geometrische Stil der griechischen Frühzeit prägt für lange der Kunstentwicklung unwandelbare Gesetze. Die Erscheinung wird vereinzelt, aus ihrem natürlichen Zusammenhang herausgehoben, in einen idealen leeren Raum gestellt, der Hintergrund neutralisiert. Kompositionell gilt nur die Fläche, nicht der Raum. Alles Beiwerk, vor allem das landschaftliche, verschwindet, in den Mittelpunkt des künstlerischen Denkens ist der Mensch gestellt, er ist das Maß aller Dinge. Ein Rückschlag tritt ein, als mit dem Beginn der Kolonisierung des kleinasiatischen Festlandes ein mächtiger Strom von kulturellen und künstlerischen Anregungen aus den asiatischen Kulturkreisen nach Griechenland sich ergoß. Landschaft war im Osten stets ein wichtiges Ausdrucksmittel, sowohl in Einzelformen als Lokalbezeichnung, als auch in zusammenhängenden Landschaftsbildern. Der ionische Osten nimmt diese Anregungen lebhaft auf und gibt sie ans Mutterland weiter. Die Vasenmalerei des 6. Jahrh. v. Chr. zeigt eine Fülle von landschaftlichen Details, Bäume, Quellen, Felsen, Meer, Architekturen und gibt uns eine Vorstellung, mit welcher Freude und Liebe der archaische Künstler die Natur beobachtet und wiedergegeben hat. Der aus der geometrischen Zeit ererbte flächig-

zeichnerische Stil wirkt jedoch so stark, daß auch die landschaftlichen Formen vereinzelt und in die friesartig aufgerollte Figuralkomposition als abkürzende Lokalangaben eingesetzt werden. Der Hain, in dem Herakles den nemeischen Löwen ausweidet, wird durch zwei mit aller Liebe ausgeführte Bäume angedeutet, die die Szene zugleich einrahmen und abschließen (1). Nur selten begegnet uns eine Darstellung, in der das Bildfeld mit dem Hintergrund als Einheit aufgefaßt ist. Der Versuch, das Meer in seiner unerhörten Weite darzustellen, gleichsam aus der Vogelschau (2), erscheint in der schwarzfigurigen Vasenmalerei als ein ungewöhnliches Wagnis. Für die verlorene ostgriechische Monumentalmalerei treten die Wandgemälde der etruskischen Kammergräber ein, da sie inhaltlich wie stilistisch durchaus vom ionischen Osten abhängig erscheinen. Die Fresken einer Grabkammer sind den Freuden der dionysischen Gefilde gewidmet, und in einem langen, über die vier Wände reichenden Friese tanzen die Seligen in von Vögeln belebten Hainen zu freudiger Musik (3). In einem anderen Grabe wird die Wohnung des Toten mitten ins Weltmeer versetzt. Ringsum zieht sich die grau-grüne Wasserfläche, belebt von springenden Delphinen und mannigfachem Wassergeflügel. Fischer legen Netze aus und ein Jäger auf einer Felseninsel stellt dem Wilde nach (4). Trotz liebevoller Schilderung von Einzelheiten haftet alles in der Fläche, scheinbare Tiefenwirkung wird nicht einmal durch Überschneidungen

versucht. Im Mutterland gewinnt das zeichnerisch-abstrahierende Prinzip wieder die Oberhand. In der streng rotfigurigen Vasenmalerei werden landschaftliche Elemente auf das notwendigste beschränkt, jede Tiefenillusion ängstlich vermieden. Die Freude an der Natur scheint verschwunden. Ausnahmen, wie der rot aufgemalte mächtige Weinstock, welcher der auf dem Felsen ausgestreckten schlafenden Ariadne Schatten spendet, deuten aber darauf hin, daß die große Malerei die Beschränkung der Vasenmalerei auf rein figürliche Darstellungen nicht in dieser ausschließlichen Weise mitgemacht hat (5). Erst nach den Perserkriegen ändert sich in der Vasenmalerei das Bild. Man gibt die gemeinsame Bodenlinie und die reine Flächenordnung auf, indem man durch auf- und absteigende Bodenlinien mehrere Ebenen übereinander schafft, auf denen sich die Figuren bewegen, ja sogar hinter den Terrainfalten verschwinden (6). Jünger ist die Anordnung der Bildebenen hintereinander, die Andeutung eines zusammenhängenden landschaftlichen Hintergrundes durch einen durchlaufenden Horizont, Belebung der Terrainlinien durch allerdings stilisierten Pflanzenwuchs, kühne Überschneidungen und Verkürzungen (7). Auch auf den Reliefstil wirken diese Neuerungen. Übereinandergeschobene Gründe sehen wir bei einer Stadtbelagerung, die Stadtmauer klettert einen Berghang hinan, daneben ein Saumpfad mit Flüchtigen in den Felsen gearbeitet, über den Zinnen die Verteidiger, unten dringen die Angreifer in ein Tor ein (8).

Die große Malerei ging da voran, der große Anstoß kam wieder vom Osten. Mikon und Polygnot zerbrachen das alte Kompositionsgesetz der Nebeneinanderreihung unter dem Zwange, riesige Wandflächen mit Hunderten von Figuren zu bemalen und setzten an ihre Stelle die Über- und Hintereinanderreihung verschiedener Gründe mit differenzierten Terrainlinien. So bahnbrechend diese Meister darin und in den ersten Versuchen, Körperformen durch Schattierung zu modellieren, waren, im Grunde blieben sie und ihre unmittelbaren Schüler der flächig-zeichnerischen Grundauffassung treu, treu auch der über alles geschätzten Linie, die jetzt zu einer wunderbaren Kraft des Ausdrucks gesteigert wird (9). Doch kaum viel später ein völliger Umschwung. Anstatt der Umrißzeichnung Malerei mit durchgeführter Schattierung der Körperformen, der Grundfalten, der fleischigen Blätter des Akanthus, anstatt der Bodenlinie ein breiter Bodenstreifen mit Tiefenwirkung, das landschaftliche Beiwerk nicht zeichnerisch isoliert, sondern mit dem Figurenmotiv raumig verbunden (10). Der entscheidende Schritt zur Licht- und Schattenmalerei, zu einer richtig zwar mehr erfühlten als mathematisch bewiesenen Perspektive erfolgte durch die Bühnenmalerei und knüpft sich an die Künstler Apollodores und Agatharchos. Noch bleiben diese Errungenschaften auf die Wiedergabe des Einzelkörpers beschränkt. Die attische und sikyonische Malerschule wetteiferten in der Ausbildung des menschlichen Idealkörpers

mit der Bildhauerei und vollendeten damit einen plastisch-körperlichen Stil in der Malerei, der die landschaftliche Umgebung noch immer nur als anzudeutendes Beiwerk empfand. Was uns von Werken der bekannteren Künstler vom Ende des 5. und Anfang des 4. Jahrh. v. Chr. eines Zeuxis, Parrasios, Eupompos oder Pausias überliefert ist, bezieht sich auf Tafelbilder, deren Komposition sich auf einige wenige Figuren beschränkt. Größere Bildvorwürfe, die einigen Tiefenraum verlangen, beruhen zunächst durchaus auf Polygnotschen Grundlagen: friesartiges Aufrollen der Szenen, hoher zusammenhängender Felshintergrund mit geringer Tiefenwirkung, Aufbau der Figurenkomposition einen Berghang hinan, stilisierter unnaturalistischer Baum- und Pflanzenwuchs (11). Das erste große Beispiel wirklicher Raumdarstellung im 4. Jahrh., die uns durch das bekannte pompeianische Mosaik überlieferte Alexanderschlacht des Malers Philoxenos, bringt den Eindruck der Räumlichkeit nicht durch Landschaft, sondern allein durch die Anordnung der Figurenmassen hervor. In kleineren Figurenbildern wird die Einzelfigur oder eine Gruppe zwar noch nicht mitten in eine Landschaft, wohl aber vor einen landschaftlichen Hintergrund gestellt, der auch weite Perspektiven z. B. auf das Meer eröffnet (12). Erst der Hellenismus hat das Verhältnis der bildenden Kunst zum Raum und zur Landschaft grundlegend verändert. Der die Figuren umgebende Raum wird als gleichbedeutend empfunden und das Figürliche

in den richtigen Maßstab zur Umgebung gesetzt. Das künstlerische Auge wird auf das malerisch-räumliche Sehen eingestellt, womit erst das im Hellenismus mächtig erstarkte Naturgefühl seinen richtigen künstlerischen Ausdruck findet. Vom alexandrinischen Maler Antiphilos wissen wir, daß er zuerst die Menschen in geschlossenen Innenräumen darstellte und dabei auch das einfallende Licht nicht vergaß. Nachklänge seiner Kunst sind uns auf Denkmälern des hellenistischen Kunsthandwerks erhalten (13). In der Wandmalerei des späteren Hellenismus ist dann die Verbindung älterer Figurenkompositionen mit einer voll entwickelten weiträumigen Landschaft erfolgt, zunächst nur als Staffage als einfassender Hintergrund hinter einer noch völlig plastisch komponierten Figurengruppe und ohne mit ihr in engerer organischer Verbindung zu stehen (14). Später liegt das Hauptgewicht auf der Wiedergabe des rein Landschaftlichen und die aus der älteren Malerei entlehnten Figuren sind über die verschiedenen Räume hingestreut in inniger Verbindung mit ihrer landschaftlichen Umgebung (15). Hier erscheinen auch Kontur und Zeichnung bereits in Licht und Farbe aufgelöst, Luftperspektive macht sich geltend, und damit erscheinen alle Voraussetzungen für eine reine Landschaftsmalerei gegeben. Zur Zeit des Augustus lebte ein Maler „Ludius", von dem überliefert ist, daß er landschaftliche Ausschnitte um ihrer selbst willen, Meeresküsten, in schöne Gärten gebettete Landhäuser, Hafenanlagen

und Architekturprospekte malte. Die monumentalen Belege dafür kennen wir aus Pompei, und die bekannten Odysseelandschaften bestätigen es, daß wir in diesen Landschaftsbildern durchaus Produkte der Phantasie zu sehen haben, die der realen Grundlage entbehren (16). Aus der Wirklichkeit genommene Vorwürfe, wie ein Fresko darstellend das Amphitheater von Pompei, gehören zu den größten Ausnahmen. Landschaftsmalerei im modernen Sinne blieb eben der Antike fremd, vollends fremd die Ausdrucksmittel der Freilichtmalerei, die auf die unmittelbare Beobachtung athmosphärischer Erscheinungen, der verschiedenen Brechungen des Sonnenlichts beruhen. Auch die Bildhauerkunst der hellenistisch-römischen Zeit konnte sich des überragenden Einflusses des malerisch-räumlichen Schauens nicht entziehen. Das landschaftliche Relief wird im Hellenismus eine eigene Gattung und seine Entwicklung ist durch zahlreiche Fäden mit der der Wandmalerei verbunden. Zunächst fehlt jede Verbindung im Raum und die einzelnen Elemente der Landschaft werden auf verschiedene Gründe verteilt, ohne in gegenseitiger Beziehung zu stehen. Die Figuralkomposition des Vordergrundes kann man ohne Schaden vom landschaftlichen Hintergrund ablösen und umgekehrt (17). Der geschlossene landschaftliche Tiefenraum ist dagegen an einem den pompeianischen Wandmalereien gleichzeitigen Relief, das eine Straßenecke mit den daran liegenden Gebäuden in ziemlich richtiger per-

spektivischer Verkürzung wiedergibt, bereits voll entwickelt (18). Mit dem Untergang von Pompei versiegt die Hauptquelle für die Kenntnis der hellenistisch-römischen Wandmalerei. Für die folgenden Jahrhunderte bieten Mosaiken und die Katakombenmalereien keinen vollwertigen Ersatz. Sie zeigen einerseits, daß der idealistische Landschaftsstil der pompeianischen Wände noch lange Geltung hat (19), andererseits bereiten sie durch die Rückbildung des geschlossenen Raums auf zwei Gründe, durch die Schematisierung der landschaftlichen Einzelheiten (20), auf jenen großen Stilwandel am Ende der Antike vor, der dann im byzantinischen Stil mit seiner vollkommenen Stilisierung der Naturform, mit der völligen Negierung von Raum und Licht seinen konsequentesten Ausdruck gefunden hat. Darin hat die Landschaft natürlich keinen Platz, sie verschwindet auf lange Zeit, wieder ist der Mensch in seiner göttlichen Einsamkeit Alleinherrscher und die Linie das einzige Ausdrucksmittel. Damit erscheint der Kreislauf der antiken Kunstepoche geschlossen.

LITERATUR

Woermann, Die Landschaftsmalerei bei Griechen und Römern. — Von Apelles zu Böcklin I. — Heinemann, Landschaftliche Elemente in der griechischen Kunst bis Polygnot. — Rodenwaldt, Die Komposition der pompeianischen Wandgemälde. — Rostowzew, Die hellenistisch-römische Architekturlandschaft. Mitt. d. deutschen archäologischen Instituts in Rom XXVI. — Pagenstecher, Über das landschaftliche Relief bei den Griechen. — Die Landschaft in der Malerei des Altertums. Neue Jahrbücher für das klass. Altertum XXIV. — Schober, Der landschaftliche Raum im hellenistischen Reliefbild. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte II. — v. Salis, Die Kunst der Griechen, 2. Aufl. — Weege, Etruskische Malerei. — Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen.

ABBILDUNGEN

*

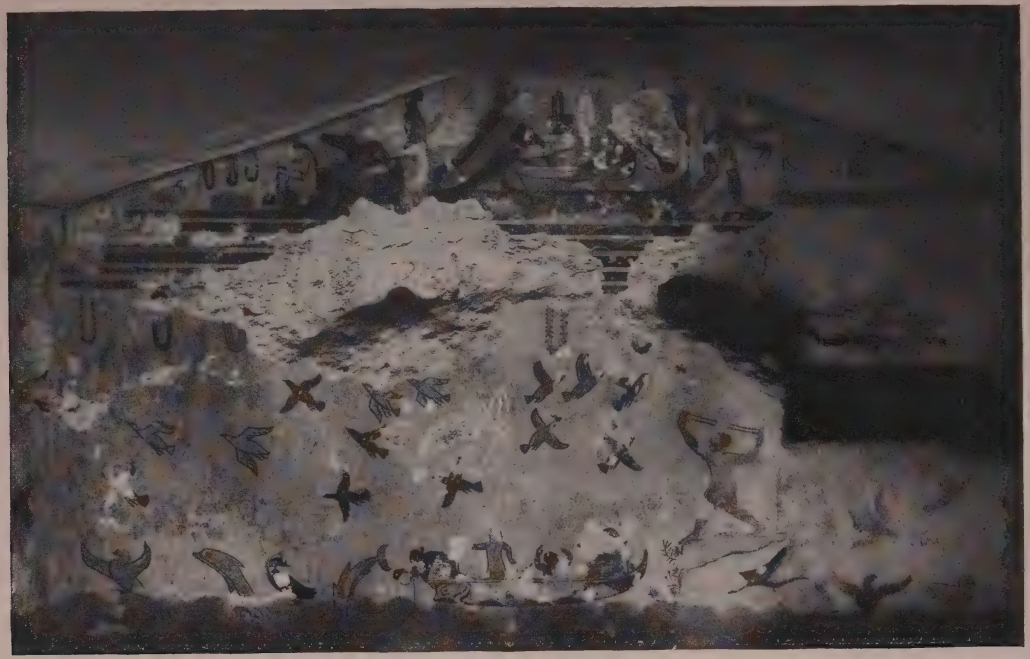
1. Schwarzfigurige Augenschale in München, Museum für antike Kleinkunst
2. Schale des Exekias in München
3. Wandfries eines etruskischen Kammergrabes, Corneto
4. Wand eines etruskischen Kammergrabes, Corneto
5. Außenbild einer rotfigurigen Schale, Corneto
6. Argonauten-Krater, Paris, Louvre
7. Amazonen-Krater in New York
8. Fries des Heroons von Gjölbaschi-Trysa in Wien
9. Am Grabe. Weißgrundige Lekythos in Athen
10. Am Grabe. Weißgrundige Lekythos in Madrid
11. Ficoronische Cista in Rom, Detail
12. Wandgemälde aus Pompei, Neapel
13. Grabstele der Hediste in Pagasä
14. Wandgemälde aus Pompei, Neapel
15. Wandgemälde aus Pompei, Neapel
16. Odysseelandschaft, Rom, Vatikan
17. Relief in Rom, Vatikan
18. Relief in München, Glyptothek
19. Mosaik aus der Villa Hadrians, Berlin
20. Wandfries, Domitilla-Katakombe in Rom

B.D.K.69

1. Schwarzfigurige Augenschale in München, Museum für antike Kleinkunst (n. Phot.)

2. Schale des Exekias in München
(Furtwängler-Reichold, Griechische Vasenmalerei Taf. 42)

3. Wandfries eines etruskischen Kammergrabes, Corneto (n. Phot.)



4. Wand eines etruskischen Kammergrabes, Corneto (n. Phot.)

5. Außenbild einer rotfigurigen Schale, Corneto (n. Mon. dell' Inst. XI, Tav. XX, 2)

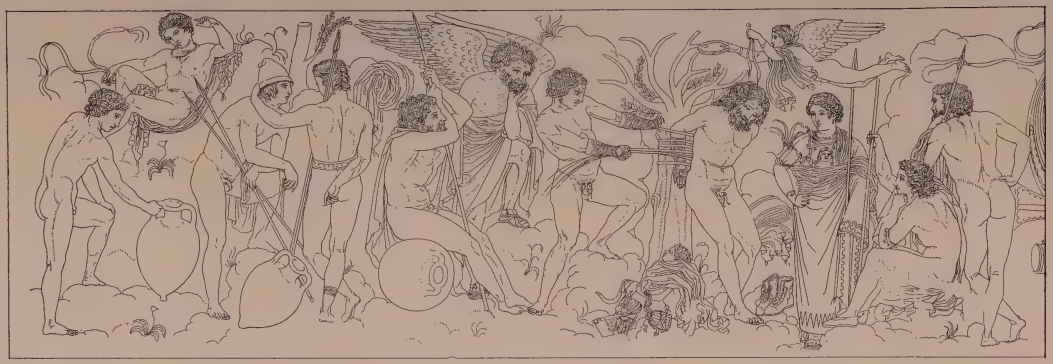
6. Argonauten-Krater, Paris, Louvre (Furtwängler-Reichhold, Gricchische Vasenmalerei Taf. 108)

7. Amazonen-Krater in New York
(Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei Taf. 116)

8. Fries des Heroons von Gjölbaschi-Trysa in Wien (Phot. Josef Wlha)

9. Am Grabe. Weißgrundige Lekythos in Athen (Riezler, Weißgr. attische Lekythen Taf. 91)

10. Am Grabe. Weißgrundige Lekythos in Madrid (Monuments Piot XII, pl. V)



11. Ficoronische Cista in Rom, Detail (Wiener Vorlageblätter 1889, Taf. XII 1 c)

12. Wandgemälde aus Pompei, Neapel
(Herrmann-Bruckmann, Denkmäler der Malerei Taf. 129)

13. Grabstele der Hediste in Pagasä
(Ephimeris arch. 1908, Taf. I)

14. Wandgemälde aus Pompei, Neapel
(Herrmann-Bruckmann, Denkmäler der Malerei Taf. 69)

15. Wandgemälde aus Pompei, Neapel
(Herrmann-Bruckmann, Denkmäler der Malerei Taf. 8)

16. Odysseelandschaft, Rom, Vatikan (Nogara, Antichi affreschi del Vaticano Taf. IX)

17. Relief in Rom, Vatikan (Schreiber, Hellenistische Reliefbilder Taf. LXXIV)

18. Relief in München, Glyptothek (Schreiber, Hellenist. Reliefbilder Taf. LXXX)

19. Mosaik aus der Villa Hadrians, Berlin (n. Phot.)

20. Wandfries, Domitilla-Katakombe in Rom
(Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms Taf. 122, 2)

88-B10019

1.50